

## Narration et bande dessinée. L'enjeu clé d'une spécificité sémiotique

Jean-Louis Tilleuil

---

**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/edl/574>

DOI : 10.4000/edl.574

ISSN : 2296-5084

**Éditeur**

Université de Lausanne

**Édition imprimée**

Date de publication : 15 décembre 2013

Pagination : 69-92

ISBN : 978-2-940331-33-8

ISSN : 0014-2026

**Référence électronique**

Jean-Louis Tilleuil, « Narration et bande dessinée. L'enjeu clé d'une spécificité sémiotique », *Études de lettres* [En ligne], 3-4 | 2013, mis en ligne le 15 décembre 2016, consulté le 18 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/edl/574> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/edl.574>

---

## NARRATION ET BANDE DESSINÉE L'ENJEU CLÉ D'UNE SPÉCIFICITÉ SÉMIOTIQUE

Etudier la bande dessinée produite en Europe francophone a ceci d'avantageux que cela engage à ouvrir une perspective historique somme toute limitée dans le temps : le XX<sup>e</sup> siècle, avec la constitution du champ de la bande dessinée dans les années 1960<sup>1</sup>. Le parcours historique que je propose sera attentif au devenir de la spécificité sémiotique du genre, qui repose sur une association particulière du texte écrit et de l'image en séquence, ainsi qu'aux procédures de narration rendues possibles par cette combinaison. Les quelques arrêts devant des temps forts de l'histoire de cette mixité signifiante et narrative serviront de point de comparaison et de support critique à l'étude du fonctionnement différencié de deux productions issues de notre première décennie du XXI<sup>e</sup> siècle, dont on peut d'emblée faire l'hypothèse que l'une représente une sorte d'interface entre classicisme et modernité, et l'autre une franche modernité. Il s'agit du *Combat ordinaire* (2003-2008)<sup>2</sup>, de Manu Larcenet et de *Papa* (2006), d'Aude Picault.

### *1. La révolution copernicienne de la narration BD*

Dans une étude qui date déjà de bientôt trente ans, la sociologue Irène Pennacchioni a très bien décrit les implications culturelles sous-jacentes à l'introduction du texte dans l'espace de l'image, événement décisif pour la « naissance » de la bande dessinée :

---

1. L. Boltanski, « La constitution du champ de la bande dessinée ».

2. La suite comprend quatre albums, tous publiés chez Dargaud : *Tome 1 : Le combat ordinaire* (2003, 54 p.), *Tome 2 : Les quantités négligeables* (2004, 64 p.), *Tome 3 : Ce qui est précieux* (2006, 64 p.), *Tome 4 : Planter des clous* (2008, 64 p.).

L'histoire illustrée était appréciée dans la mesure où elle révélait un texte. Du texte qui « s'encanaille » dans l'illustration, nous voici d'emblée à l'intérieur d'une image qui consent au texte. L'image encercle, comprime le texte dans une sorte de baluchon que les protagonistes semblent porter sur leur dos : belle allégorie de la parole. C'est la bulle, les *fumetti* italiens, encore appelée phylactère. La bande dessinée bafoue le texte, le réduit à des dimensions subalternes<sup>3</sup>.

Du Français Christophe à l'Américain Disney, ou en d'autres mots de l'histoire illustrée européenne à la bande dessinée dont le modèle américain mis au point dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle servira longtemps de référence, les frontières entre texte et image se sont déplacées : d'un marquage net et franc des distances, qui place autoritairement le texte sous le cadre de l'image pour en « supporter » la signification, on est passé à une compromission contrainte du texte à côtoyer l'image dans son espace à elle, quitte à ce que, par souci de réduire une promiscuité trop brutale, ce texte puisse apparaître dans une sorte de no man's land visuel – le fond blanc du ballon – qui neutralise quelque peu cette omniprésence de l'image.

Mais il est une autre règle plus générale, à déduire des commentaires sur l'inversion du rapport entre texte et image et sur laquelle il faut insister, car elle est au fondement de la distinction des procédures de narration mises en place par l'histoire illustrée et la bande dessinée :

L'histoire illustrée manifeste la situation transcendante du narrateur par rapport aux personnages dont les actions déroulent la trame prévisible de leur définition sociale et morale. Le texte alors extérieur à l'image exprime la toute puissance d'un commentaire qui se réserve le fin mot de l'histoire.

La caricature de la bande dessinée s'anime et paraît se soumettre à d'autres lois. [...] C'est que le récit (aventures, gags ou suspense) fait désormais nettement la loi à l'intérieur de l'image. [...] Ses personnages s'émancipent, et traduisent dans leurs gestes et leurs expressions l'obéissance à la vraisemblance du récit<sup>4</sup>.

Si l'opposition entre histoire illustrée et bande dessinée gagne en précision, en va-t-il de même pour l'apport historiquement révolutionnaire du *Journal de Mickey* au milieu des années 1930 ? C'est parce qu'il

---

3. I. Pennacchioni, *La nostalgie en images*, p. 122.

4. *Ibid.*, p. 123.

a initié un mouvement, tant sur le plan formel par l'imposition d'une rigueur et d'une dynamique narratives qui doivent beaucoup au dessin animé et au cinéma, que sur le plan du contenu, par la diversification de ses fictions (humoristiques, mais aussi policières, exotiques, SF, fantastiques...), que l'arrivée du *Journal de Mickey* constitue un événement décisif dans l'histoire de la bande dessinée francophone et européenne. Cela étant, ces renouvellements formels et fictionnels sont déjà perceptibles en France et en Belgique avant les années 1930, avec Alain Saint-Ogan et Hergé pour leur pratique de la « bande à bulles » et leur souci commun de dynamiser la narration.

## 2. Vers une Querelle des Anciens et des Modernes

Pour que la révolution des années 1930, venue d'outre-Atlantique pour l'essentiel, puisse produire des effets « de l'intérieur », c'est-à-dire renouveler la création européenne par la fixation des règles d'un premier classicisme que les années 1970 identifieront après coup au concept de « la ligne claire »<sup>5</sup>, il faudra attendre que se produise paradoxalement un événement dramatique, à savoir la Seconde Guerre mondiale (1939-1945), qui contraint de jeunes auteurs à modifier leurs habitudes de travail pour remédier aux problèmes que l'occupation allemande pose à l'édition pour la jeunesse.

Face à ce modèle « classique », à l'hégémonie plus belge que française, va se développer, dans les années 1960-1970, un contre-modèle « moderne », plus français que belge, dont l'activation sera décisive pour l'autonomisation du champ de la bande dessinée, tout au moins en Europe occidentale francophone. Les facteurs à l'origine de l'émergence de ce second pôle de production sont bien connus : l'arrivée de nouvelles générations d'auteurs, formés en Ecole d'art, qui décident, dans le contexte de contestation post-soixante-huitard, de se réaliser comme artistes grâce à la bande dessinée (Gotlib, Bretécher, Druillet, Giraud, Mézières, Tardi, Bilal...) ; l'intérêt d'une critique spécialisée qui se chargera de faire l'histoire du genre, avant de s'attaquer à la fixation – jamais satisfaisante – de sa spécificité ; la multiplication des supports (à commencer par *Pilote*) et de petites maisons d'édition parallèles (comme

---

5. P. Sterckx, « Alain Saint-Ogan, Edgar P. Jacobs, Hergé, Joost Swarte », p. 48.

initialement Glénat<sup>6</sup>, les Humanoïdes Associés<sup>7</sup>...), qui donneront l'occasion à cette première Nouvelle Bande Dessinée de s'exprimer avec beaucoup de liberté sur les plans thématique et narratif. Sans oublier un nouveau public, tout heureux de trouver dans cette production une « chaussure à [son] pied [d'adolescent] », de moins en moins attiré par la culture légitime et en phase avec une création qui se veut en rupture.

Constitué à partir du positionnement de ces deux pôles de production (traditionnel *versus* novateur), le champ de la bande dessinée a, depuis lors, entretenu sa dynamique en reproduisant avec une certaine régularité l'épisode de la « Querelle des Anciens et des Modernes », emprunté au champ voisin de la littérature, avec comme conséquence – comme dans le champ littéraire – de voir son espace disponible de plus en plus occupé par de nouvelles positions dont l'apparition a elle-même pour effet d'euphémiser ce que l'opposition simple entre les deux pôles extrêmes pourrait avoir de trop radical. Ainsi, un Nouveau Classicisme, soucieux de renouer avec l'aventure du classicisme précédent mais attentif aussi à tirer les leçons esthétiques de la première Nouvelle Bande Dessinée (la tabularité compromet explicitement la linéarité traditionnelle), a vu le jour dans le courant des années 1980. Des revues comme *Circus* (1975-1989), *Vécu* (1985-2005?), voire (*A suivre*) (1978-1997) en ont été les supports de prépublication privilégiés et ont révélé au grand public les talents de François Bourgeon, Patrick Cothias et André Juillard, Serge Letendre et Régis Loisel entre autres.

Depuis les années 1990, une Nouvelle... Nouvelle Bande Dessinée a pris position dans le champ, avec des auteurs comme Joan Sfar, David B, Lewis Trondheim, Dupuy et Berberian, Manu Larcenet, etc. Ils partagent une même conception de la bande dessinée, traditionnelle en fait, qui est de « raconter une histoire », mais – distinction oblige – ils entretiennent une sorte de rejet à l'encontre des grands noms de la première Nouvelle Bande Dessinée (comme Moebius ou Bilal) et du Nouveau Classicisme (Juillard, Loisel...), coupables d'avoir sclérosé leur talent par le succès. Plus fondamentalement, s'ils accordent une grande importance au dessin, celui-ci doit se mettre au service de l'histoire racontée, plutôt qu'à celui d'une esthétique léchée. A l'exigence classique de référentialité du dessin, ils préféreront donc l'investir de subjectivité, jusqu'à

---

6. Editeur de l'éphémère *Canard sauvage* (1973-1974).

7. Editeur du célèbre *Métal Hurlant* (1975-1987).

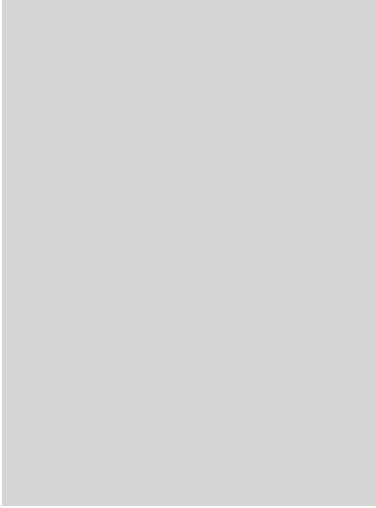


Fig. 1 — J. Sfar, *Pascin. La java bleue*, Paris, L'Association, 2005, p. 12.

l'expressionnisme qui renouvelle la fonction narrative de l'image de bande dessinée (fig. 1).

Leur attachement au dessin comme mode d'expression trouve un aboutissement étonnant, mais sociologiquement très significatif, dans leur volonté manifeste de faire de ce dessin une « écriture » : c'est en tout cas ce qu'affirment des auteurs comme Blain (« le dessin doit s'apparenter à un code d'écriture »<sup>8</sup>), comme Lewis Trondheim (« la bande dessinée, c'est une écriture, pas de l'illustration »<sup>9</sup>), comme David B (« le dessin est calligraphie »<sup>10</sup>) ou comme Guibert (« le

dessin est dialogue »<sup>11</sup>). Ce rapprochement figure/écriture, qui nous ramène au tout début de l'Histoire de l'humanité (lorsque dessiner, c'était écrire), peut expliquer pourquoi cette seconde Nouvelle Bande Dessinée a remis au goût du jour la mise en page du gaufrier. Cette pratique, qui constituait une norme imposée et bien incorporée par les auteurs du premier classicisme des années 1950<sup>12</sup>, structure l'espace en une série de cases au format identique, mais qui « scribalise » aussi l'insertion conjointe du dessin et du dialogue.

8. H. Dayez (entretiens avec), *Blain / Blutch / David B. / de Crécy / Dupuy-Berberian / Guibert / Rabaté / Sfar*, p. 20.

9. O. Le Bussy, « La bande dessinée s'affranchit du récit », p. 23.

10. H. Dayez, *Blain / Blutch / David B. / de Crécy / Dupuy-Berberian / Guibert / Rabaté / Sfar*, p. 69.

11. *Ibid.*, p. 144.

12. Ainsi, Franquin, à propos de son album *La corne de rhinocéros* (Marcinelle, Dupuis, 1953), a reconnu : « [J]e constate que j'avais encore tendance à faire ma mise en page avec des cadres réguliers, que je ne brisais que pour des raisons particulières, comme au bas de la page 25 ; quoique, là, certains dessinateurs iraient encore plus loin qu'une seule bande. [...] Je ne sortais pas d'une certaine régularité, quatre bandes et deux cases par bande [...] » (N. Sadoul [entretiens avec], *Et Franquin créa la gaffe*, p. 112).

Une telle fixation du cadre de la vignette, non plus imposée mais choisie, qui en normalise les potentiels de signification<sup>13</sup>, neutralise par la même occasion une possibilité d'exploration de la planche de bande dessinée comme unité spatiale (iconique). Elle contribue aussi à rapprocher la planche de bande dessinée de la page du roman par son travail de linéarisation de l'espace. Une intention que confirme Joann Sfar, lorsqu'il déclare avoir le souci de raconter des histoires «de manière linéaire»<sup>14</sup>.

Enfin, pour achever cette esquisse virtuelle de l'occupation contemporaine du champ de la bande dessinée, on se doit de rappeler la présence toujours stimulante, pour l'ensemble des acteurs, d'une forme d'avant-garde dont une des fonctions essentielles consiste à repousser sans cesse les limites définitionnelles de la bande dessinée en tant que média, quitte à en remettre en cause un de ses critères fondamentaux, qui est de «raconter une histoire». Ainsi, à l'occasion de la Quinzaine de la bande dessinée organisée en 2006 à Bruxelles, une exposition intitulée «Articulations» a été mise sur pied. Pour les animateurs de cette exposition, sortis des écoles de bande dessinée et d'art graphique, il était devenu essentiel de remettre en cause la prééminence du récit dans le processus de narration, ainsi que l'enjeu qui préside au fonctionnement du champ de la bande dessinée, à savoir la quête jamais satisfaite de la spécificité. Xavier Lowenthal, qui faisait alors partie de cette avant-garde du genre, développe cette position de la manière suivante :

[L]a bande dessinée n'est plus obsédée par l'histoire ou le récit. Elle est affaire de rythme et de structure. [...] Il y a deux choses qui caractérisent la BD : l'articulation (entre deux images, photos, mots) et l'ellipse. Nous avons voulu présenter d'autres types d'articulations, basées sur la métaphore, la métonymie... [...] Le modernisme était obsédé par la spécificité : le cinéma devait être mouvement, la peinture forcément plate, la bande dessinée devait raconter. La spécificité ne nous intéresse plus. Les choses qui nous intéressent sont parfois liées à la poésie, à la littérature, à la scène, à la danse. Le livre n'est plus le support de prédilection. La seule limite aujourd'hui, c'est la faisabilité technique<sup>15</sup>.

13. Ce dont est tout à fait conscient Joann Sfar (cf. *Les Dossiers de la Bande Dessinée*, p. 54).

14. H. Dayez, *Blain / Blutch / David B. / de Crécy / Dupuy-Berberian / Guibert / Rabaté / Sfar*, p. 187.

15. O. Le Bussy, «La bande dessinée s'affranchit du récit», p. 24.

### 3. Papa (2006) et Le combat ordinaire (2003-2008)

A première vue, c'est-à-dire à considérer ces deux productions de l'extérieur, en tant qu'objets, les différences sautent aux yeux : un format « livre », plutôt nouveau, pour *Papa*, le format traditionnel de l'album de bande dessinée pour *Le combat ordinaire* ; un *one shot* d'un côté (plus ou moins 90 pages), une suite en quatre tomes de l'autre (plus ou moins 250 pages). La présentation des auteurs maintient la distance, même si tant Aude Picault que Manu Larcenet sortent d'une école d'art. Mais ils ne la quittent pas au même moment (Aude est née en 1979, Manu en 1969) et n'ont pas à ce jour accompli le même parcours : Aude a entamé le sien après 2005 et compte déjà une dizaine de publications chez Glénat, Kaléidoscope, Delcourt, Les Requins Marteaux et L'Association. Larcenet commence sa carrière d'auteur de bande dessinée au milieu des années 1990 dans *Fluide glacial* et a eu l'occasion de publier une vingtaine de titres chez Audie-Fluide glacial, mais aussi chez Glénat, Dupuis, Delcourt et Dargaud. Distance encore lorsque l'on tient compte des éditeurs qui sont impliqués dans la publication des titres du corpus et qui n'occupent pas la même position au sein de ce champ de la bande dessinée : L'Association a joué – et joue toujours – un rôle très important dans le développement d'une édition de bande dessinée alternative, alors que Dargaud fait partie des maisons traditionnelles, dont le catalogue vise avant tout à toucher un large public<sup>16</sup>. Toutes ces différences, pour le moins manifestes, procèdent d'une attention portée au péri-texte et à l'épi-texte. D'autres différences peuvent être dégagées du « texte » même, c'est-à-dire d'une analyse interne focalisée sur les procédures de narration des œuvres sélectionnées. A terme, elles devraient permettre de nuancer leur positionnement respectif au sein du champ de la bande dessinée en faisant apparaître, au risque du paradoxe, quelques convergences surprenantes.

---

16. A la question que lui posait Thierry Bellefroid : « Pour vous, une bonne bande dessinée doit forcément rencontrer un large public ? », Claude Saint-Vincent, directeur de Dargaud a répondu : « On ne m'ôtera pas l'idée que l'objectif d'une maison d'édition est quand même de s'adresser au plus grand nombre possible de lecteurs » (dans Th. Bellefroid [entretiens avec], *Les éditeurs de bande dessinée*, p. 126).



La réalisation d'Aude Picault relève du « roman graphique » dont la diffusion est distinguée à partir des années 1990 et qui, si la formule peut prétendre avoir un sens, suppose que celui-ci permette de faire la part des choses d'avec l'histoire illustrée et la bande dessinée, par exemple. On se rappellera ce qui a été posé par Irène Pennacchioni comme définitoire de l'expression en bande dessinée et qui résultait de l'intégration du texte dans l'espace de l'image. A cet égard, *Papa* constitue une forme hybride, entre le livre illustré (dont il a le format) et la bande dessinée. A plusieurs reprises, une mise en page très conventionnelle (texte d'un côté/illustration de l'autre) est de circonstance<sup>17</sup>, comme cela a été longtemps le cas pour le livre illustré. Dans d'autres cas, plus nombreux, la référence à ce modèle livresque est attestée sur une page isolée, le texte occupant un espace distinct du dessin, au sommet ou en bas de la page<sup>18</sup>. Mais qu'il se manifeste sur des pages doubles ou simples, le narrateur de ce texte revisite une autre pratique ancienne qui est celle de la focalisation omnisciente, notamment de circonstance dans l'histoire illustrée. La pratique, en la circonstance, est d'autant plus remarquable que texte et image sont narrativement désarticulés et que c'est au texte qu'il revient de donner le fin mot de l'image : le texte, qui fonctionne comme une voix off, avec une énonciation au présent, commente l'action du dessin dont l'iconisation renvoie à un temps passé, antérieur au temps du texte. Cela étant, un privilège supplémentaire est accordé à ce texte, qui entretient la réévaluation hiérarchisante des relations texte-image. En effet, quoique ce roman graphique soit subdivisé en quatre chapitres, ce qui annonce un souci de progression narrative linéaire, ces interventions textuelles en voix off imposent un désordre au récit dont il faut attendre la fin pour l'identifier à la reconstruction identitaire du narrateur suite au suicide de son papa. Cette discontinuité touche à la fois l'organisation des différentes séquences (chap. 1 : « après » le suicide ; chap. 2 : « avant » le suicide ; chap. 3 : juste « avant » et juste « après » le suicide ; chap. 4 : « après » le suicide), mais aussi celle des différents moments de chacune des séquences (ainsi, dans le chap. 3, l'ordre avant/après n'est pas respecté). Un tel désordre dans les prises de parole du narrateur invite à compléter l'inventaire des références qui modélisent la production qui nous occupe. On peut y voir une conséquence des modalités

---

17. Cf. A. Picault, *Papa*, p. 12 sq., 20 sq., 22 sq., 26 sq.

18. *Ibid.*, p. 11, 15, 17, 41, 51-53, 71, 77, 79-82, 85, 89.

de création en amont de cette publication, c'est-à-dire la réalisation de ces fameux « carnets » d'étudiant des Beaux-Arts, dont l'auteur ne fait pas mystère quant à leur influence sur la forme donnée à son œuvre. On pourrait cependant ajouter qu'on y retrouve aussi un peu du projet du roman contemporain (1990-2000), analysé par Andrée Mercier et Laurae Niculae, qui repose sur la mise en scène d'une « nouvelle » omniscience narrative, paradoxalement limitée aux frontières intimes d'un « je » envahissant et exhibant une écriture comme médiation esthétique du sujet qui ne peut plus se connaître par le langage<sup>19</sup>.

Pour que ce dernier rapprochement soit bien compris, il faut avoir saisi l'originalité de l'identité de l'omniscience narrative dans *Papa*. Celle-ci n'est pas étrangère au récit (comme c'est le cas dans la tradition du roman réaliste ou celle de l'histoire illustrée). Elle est au contraire fortement impliquée dans ce qui est raconté. La narratrice est non seulement un des deux protagonistes du récit (narration homo- ou plutôt autodiégétique), mais elle est aussi appelée, compte tenu de son emprunt à l'autofiction romanesque contemporaine, à entretenir une relation pour le moins étroite avec un autre « je », l'auteur réel. La présence marquée du « je », qui assume son discours textuel, est constitutive, nous l'avons vu, de l'autonomisation narrative du personnage de la bande dessinée classique. La Nouvelle Bande Dessinée des années 1970 a offert à ce personnage de nouveaux espaces – les récitatifs – pour s'exprimer verbalement, en voix off<sup>20</sup>, avant que la Nouvelle... Nouvelle Bande Dessinée des années 1990 contribue à rendre poreuse la frontière séparant fiction et réalité. Ces trois moments historiques de la narration en bande dessinée se retrouvent dans *Papa*. Les deux derniers (Nouvelle et Nouvelle... Nouvelle) sont actualisés par les doubles et les simples pages à la mise en forme empruntée au livre illustré (cf. *supra*), tandis que le premier (la bande dessinée classique) est retenu pour animer le début du récit ainsi que quelques autres moments ultérieurs<sup>21</sup>. On pourrait encore ajouter, pour soutenir le rapprochement avec la bande dessinée, l'importance accordée dans *Papa* à l'image narrative. Ce pouvoir de raconter par l'image s'est progressivement affirmé au cours des décennies pour

19. A. Mercier, L. Niculae, « Le sujet sans voix », p. 115.

20. Voir par exemple mon analyse de « La mort permissionnaire » (1981) d'Enki Bilal in *Pour analyser la bande dessinée*, p. 55-95.

21. Cf. p. 1, 3-5, 45, 47, 87.

toucher aujourd'hui tout type de production de bande dessinée. De plus, toujours à l'exemple des formes de bande dessinée plus traditionnelles (comme la Nouvelle Bande Dessinée classique, illustrée par la suite par *Sambre*, entamée au milieu des années 1980), le dessin au trait d'Aude Picault, bien que très dépouillé, se montre capable de se substituer au texte pour l'expression fine de l'éthos des personnages représentés, comme lorsqu'il s'agit de figurer la détermination du père à mettre fin à ses jours (p. 55, 57, 59) ou la détresse de la fille privée de son père (p. 32-33, 35-37, 39, 65, 69, 75).

Dans les quatre tomes du *Combat ordinaire*, le modèle basique de la narration en bande dessinée est d'application (les personnages « supportent » l'histoire en direct), ce qui entretient sa proximité avec le pôle « classique ». A la différence de *Papa*, la narration adopte une temporalité « simultanée » : le temps narratif se confond avec celui de l'histoire, ce qui assure à la suite des quatre albums une lisibilité narrative qui relève tout autant d'un héritage classique. Il faut cependant signaler que quelques moments remettent en cause ce fonctionnement comme lorsque, sur une planche entière, des réflexions de Marco sont illustrées par des photographies (dessinées !), sans que la relation entre les textes et les images soient toujours bien claires<sup>22</sup>. En fait, à première vue, la narration emprunte à la mise en page traditionnelle des feuilles volantes de l'imagerie populaire de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, relayée par l'histoire illustrée pour la jeunesse de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, avant de se saisir, en la bousculant quelque peu, de la pratique du gaufrier de la bande dessinée classique dans les années 1940-1960. On le sait, cette tradition du gaufrier a été revisitée par la Nouvelle... Nouvelle Bande Dessinée à la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Au début du XXI<sup>e</sup> siècle, la suite du *Combat ordinaire* visite à son tour la tradition par l'installation d'un mode de narration marqué, rare en bande dessinée classique ou nouvellement classique, qui privilégie une relation en aparté entre le « je » qui parle dans le texte et qui réalise les photos, et le « tu » virtuel du narrataire. Cette narration en « je » autodiégétique est érigée quasiment en norme dans *Papa*, par le texte comme par l'image, ceux-ci renvoyant *in fine* à l'auteur réel – Aude Picault – qui se met en scène dans son roman graphique. Un

---

22. Cf. t. 1 : p. 12, 19, 24 et 33 ; t. 2 : p. 20, 33 et 50 ; t. 3 : p. 15, 27 et 51 ; t. 4 : p. 7 et 28.

rapprochement supplémentaire est activé par la relation entre texte et image dans ces pages gaufriers du *Combat ordinaire* et les pages de *Papa* où un texte en voix off commente les dessins (pages doubles ou simples) : texte et image fonctionnent en décalage l'un par rapport à l'autre. Cela étant, le motif du décalage varie selon les productions : il s'agit de différencier le temps de l'image et du texte dans *Papa*, alors que la suite de Larcenet oppose la continuité du texte (la réflexion se prolonge de vignette à vignette) à la discontinuité de l'image (qui pratique la déclinaison thématique au sein de la page : portraits d'hommes, nus féminins, intérieurs de maison, etc.). Le jeu de ressemblance/différence entre les deux productions peut encore être prolongé si l'on se focalise sur l'image associée au texte dans les pages gaufriers du *Combat ordinaire*. L'analyse de *Papa* a souligné l'importance du dessin comme support narratif et pragmatique du récit. Il en va de même dans la suite de Larcenet. En effet, quoique originales par le souci réaliste de leur graphisme, ces images en gaufrier voient leur effet photographique euphémisé par le fait qu'elles sont redessinées et gardent dès lors un lien visuel fort avec toutes les autres planches. Cette récupération par le dessin ne réduit pas pour autant l'importance diégétique de la référence photographique. D'abord parce que celle-ci implique la responsabilité créative de Marco, héros de la suite et photographe professionnel de son état, dont on apprend, au début du premier tome, qu'il a décidé de ne plus travailler pour le grand reportage ; les trois albums suivants nous le montrent qui hésite à trouver une nouvelle voie, avant de finalement trancher pour témoigner du « combat ordinaire » de dockers qui perdent leur emploi. Par ailleurs, deux photographies particulières, non prises par Marco, mais figurant, l'une, son père durant la guerre d'Algérie, à côté de son chef, l'autre, son frère et lui-même enfants, jouent un rôle capital dans la destinée du héros. Celui-ci souhaite savoir quelle a été l'implication de son père dans les dérives meurtrières de cette guerre, et comment ce père confronté à ces horreurs a pu aimer ses enfants.

Pour en savoir plus sur les convergences éventuelles entretenues par ces deux productions a priori situées à bonne distance l'une de l'autre dans le champ contemporain de la bande dessinée, comparons leurs pratiques de la narration dans le traitement d'un thème délicat : le suicide. Dans la suite du *Combat ordinaire*, l'exploitation de ce thème dans une bande dessinée « grand public » contribue à l'affirmation du caractère réellement

«adulte», désormais acquis par ce média. L'accueil très favorable que les lecteurs et la critique ont réservé à cette suite de quatre albums atteste par ailleurs que cette maturité répond à une attente de plus en plus largement partagée. Dans le *one shot* d'Aude Picault, la dramatisation thématique est augmentée du fait que la dessinatrice-scénariste, que nous savons adepte de l'autofiction romanesque (elle en rend compte en des termes que n'aurait pas reniés Montaigne: «Ma petite personne est le sujet que je maîtrise le mieux»<sup>23</sup>), s'inspire d'un événement qui s'est vraiment passé et se sert de sa création en bande dessinée comme d'un exutoire. Mais tandis que *Papa* (environ 90 pages) accorde la première importance à la figure parentale, ce qu'annonçaient tant le titre que l'illustration de 1<sup>re</sup> de couverture, qui fonctionnent sémantiquement sur le mode de la redondance, la suite du *Combat ordinaire*, qui s'étale sur plus de 250 pages, réserve la priorité au destin d'un fils, le photographe Marco, dans lequel le suicide du père n'est qu'un événement à côté d'autres<sup>24</sup>. Cela étant, l'annonce du suicide se produit à un moment stratégique, à la fin du tome 2 (p. 61) et la problématique du décès parental occupe l'esprit du héros à plusieurs reprises «avant» le suicide (t. 2, p. 20, 33, 39) et de manière très régulière «après» (t. 3 et 4). Une nouvelle ressemblance rapproche le roman graphique de Picault de la bande dessinée «classiquement moderne» de Larcenet. Tous deux recourent aux mêmes moments pour représenter le suicide: les moments passés par la fille ou le fils avec le père avant le suicide de ce dernier, l'évocation du suicide lui-même et les réactions de la fille ou du fils après le suicide du père.

### 1. Avant le suicide

Dans *Papa*, le passé partagé par la fille et son père est représenté essentiellement dans le chapitre 2. Les premières pages du chapitre (p. 11-13) usent exclusivement du texte en voix off, avec pour effet pragmatique de favoriser une proximité entre le narrateur (narratrice), double de l'auteur, et son lecteur, et contradictoirement d'installer de la distance avec le représenté de l'image, en l'occurrence la figure attendue du papa, qui en est absente. Ce vécu distancié fille-père est manifeste dès le texte

23. Interview réalisée par A. Reber, *BoDoï Magazine*.

24. A la différence de la production *Papa*, aucun des titres, ni aucune des illustrations de 1<sup>re</sup> de couverture du *Combat ordinaire* ne renvoie explicitement à la figure paternelle.

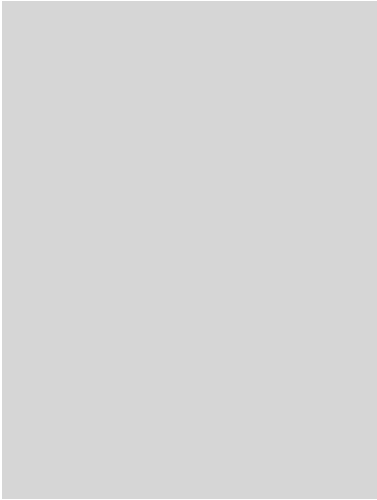


Fig. 2 — A. Picault, *Papa*, Paris, L'Association, 2006, p. 67.  
© L'Association 2006.

dont l'énonciation multiplie les indices du non-embrayage au moyen de l'imparfait et du pronom de la non-personne (« il ») pour désigner le père. Une seule page du chapitre 3 (p. 52) fait exception, car le papa y apparaît devant son ordinateur, sans pour autant être accompagné de sa fille. Pour rencontrer une situation de communication directe entre la fille et son père, il faut quitter les mises en page inspirées du livre illustré pour des modèles d'expression plus récents, comme la bande dessinée ou la publicité. Il s'agit d'un dessin sans texte, situé au chapitre 3 (p. 67), qui montre le papa assis de profil, bourrant sa pipe, mais

portant le regard de face, c'est-à-dire vers son narrataire visuel (fig. 2). L'identité réelle de celui-ci est double : le spectateur/lecteur potentiel du roman graphique, mais aussi, comme toujours en pareille circonstance, un personnage de la diégèse dont, en la circonstance, le caractère autofictionnel invite à le confondre avec l'auteur réel. L'importance de ce dessin et de ses enjeux conatifs est renforcée par sa sélection comme illustration de 1<sup>re</sup> de couverture du roman graphique, associée au titre *PAPA*.

La forme dominante « BD » est de circonstance pour les premières retrouvailles de Marco avec son père (t. 1, p. 15). L'humour n'en est pas non plus absent, mais il y est plus sombre. Le père explique en effet à son fils qu'il perd la mémoire, avant de simuler devant lui une crise d'Alzheimer. La même situation d'échange entre ces deux personnages de bande dessinée se retrouve au début du tome suivant (t. 2, p. 6-8). Mais le ton tourne au tragique. Une nouvelle fois, c'est aux paroles du père de fournir la cause du drame : il confie à son fils qu'il se sait désormais à un stade avancé de la maladie d'Alzheimer (p. 7, v. 1) et qu'il compte prendre « des décisions fermes » tant qu'il en est capable (p. 8, v. 1-3). Comme pour la première rencontre (t. 1, p. 15, v. 4-5 et 7), l'image est première à restituer la perturbation que ces informations produisent sur

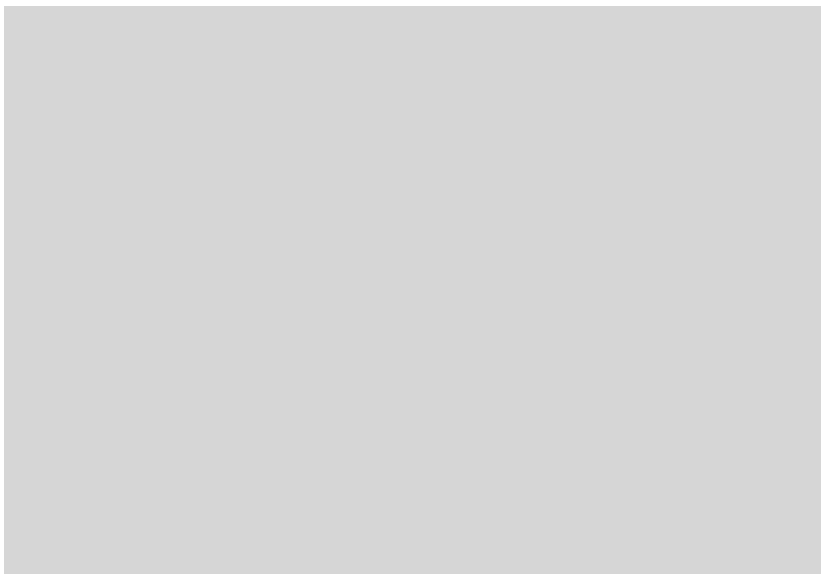


Fig. 3 — M. Larcenet, *Le combat ordinaire*. Tome 2: *Les quantités négligeables*, p. 7, v. 1.  
© Dargaud 2007.

Marco (t. 2, p. 7, v. 1) (fig. 3). Pour le coup, celui-ci reste sans voix et exprime son désarroi par le figement des yeux (blancs, exorbités) et de la bouche (qui est grande ouverte, elle aussi). Mais cette part faite au dessin pour signifier les effets du discours paternel sur son fils est plus importante, non seulement parce que ces marques d'expression accompagnent le fils tout au long de la planche, mais aussi parce que la mise en page participe à cette iconisation du drame en lui réservant une large vignette panoramique sans texte, dans laquelle l'angoisse du fils semble avoir contaminé tout l'espace de l'échange entre les deux personnages (p. 7, v. 3). Cette fonction psychologisante assumée par l'image, déjà rencontrée et commentée dans *Papa*, concurrence le texte dans une scène qui se produit quelque temps (pages) plus tard dans ce même tome 2 (p. 32), car c'est à la fois la cause du drame (le père, victime d'une crise, est soutenu par la mère de Marco) et son effet, tant sur la mère que sur le fils qui sont pris en charge par le dessin. Celui-ci ne prononce pas un mot durant toute cette scène, ce qui peut sans doute s'expliquer par le fait que, contrairement aux deux précédentes, il n'y est pas invité, il la surprend en arrivant chez ses parents. Nous assistons dès lors, par la même

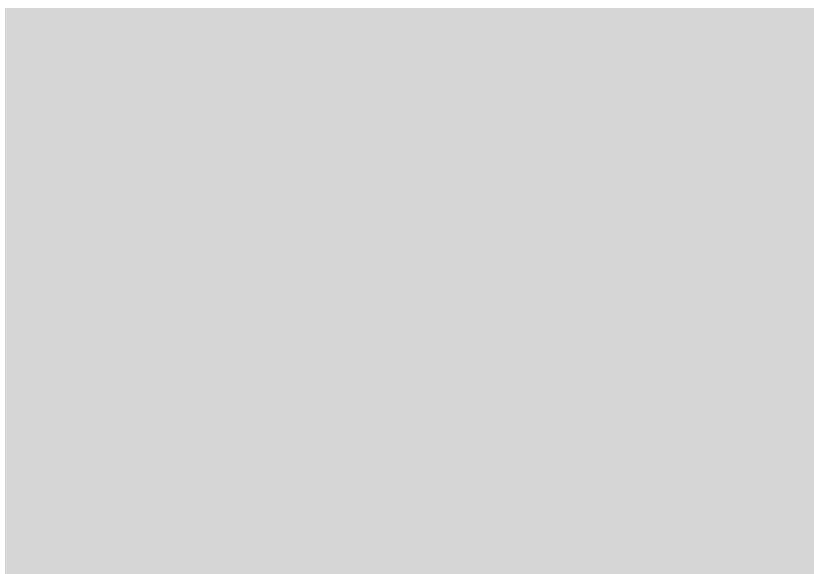


Fig. 4 — A. Picault, *Papa*, p. 22-23.  
© L'Association 2005.

occasion, à l'activation d'une nouvelle mise en abyme de la communication iconique qui installe dans le récit un double du spectateur à qui on peut identifier l'acteur Marco. Ces images qui nous « parlent » de la place du spectateur témoignent de cette capacité longtemps déniée au langage visuel largement diffusé d'être « méta », c'est-à-dire de faire apparaître par des moyens strictement iconiques ses modes de fonctionnement, en l'occurrence la position de voyeur occupée par tout spectateur devant une représentation qui ne lui est jamais ontologiquement destinée.

## 2. Le suicide

La diversité des pratiques de narration qui a pour effet de réduire la différence médiatique entre roman graphique et bande dessinée est confirmée lorsque l'on s'intéresse à leur manière de rendre compte du suicide lui-même. Dans *Papa*, la gravité de l'acte est soutenue par la solennité de la mise en page, qui emprunte au livre illustré (p. 22-23) (fig. 4). Elle est aussi entretenue par la distance sémantique qui sépare le texte (page de gauche) de l'image (page de droite). L'énonciation



ultérieure du texte par rapport au moment du suicide supporte un énoncé qui mélange les temps (futur de la découverte d'une note du père par la fille, passé de la rédaction du contenu de la note par le père) et les modes (indicatif pour ce futur et ce passé, conditionnel pour le désir de la fille de récupérer un papier sur lequel son numéro de portable aurait pu être mentionné « avec l'écriture violette » du père). Quant à l'iconisation de l'image, elle impose un double masquage pour figurer le présent du suicide, d'abord par un hors-vue (l'acte en lui-même nous est caché), qui doit son identification et sa dramatisation à la mention de l'onomatopée « PAN », ensuite par la discrétion de l'instance iconisatrice (a priori, rien ne manifeste la présence du narrateur visuel). Cependant, le caractère autofictionnel du récit, valant autant pour l'image que pour le texte, induit une subjectivisation de la narration visuelle dont une des traces manifestes dans le représenté iconique pourrait dès lors être rencontrée dans l'euphémisation du suicide paternel. La présence de ce « je » (la fille) dans l'image, associé à un « il » (le père) invisible, trouve un écho dans le texte où les indices de personne (« m'a donnée », « mon numéro de téléphone », « J'aurais bien aimé ») côtoient ceux de la non-personne (« Il avait laissé », « peut-être l'avait-il écrit à la main », « avec son écriture violette »). Le décalage initialement repéré pour décrire la relation texte-image doit donc être nuancé par le repérage de la redondance implicite du couple présence (vie)-absence (mort). Le fait, précisément, que cette répétition soit connotée empêche de l'investir d'une volonté de lisibilité entre le texte et l'image qui prévaut dans la bande dessinée classique, voire nouvellement classique. C'est plutôt par le biais d'une image spectaculaire que le roman graphique *Papa* emprunte à la tradition populaire. Douze pages dessinées, sans texte, exposent les moments violents des préparatifs du suicide par le père (p. 42 *sq.*, 53-61) et du pourrissement du corps avant qu'il ne soit découvert par les policiers (p. 62). Cet abandon de l'euphémisation n'est de circonstance qu'à deux reprises dans les pages de texte (p. 20 : « L'odeur était terrible » ; p. 26 : « Il est resté une dizaine de jours tout seul à pourrir sur la moquette »).

Pour *Le combat ordinaire*, on a déjà eu l'occasion de souligner la responsabilité, toute moderne, accordée progressivement à l'image (de la page 15 du tome 1 aux pages 7 et 32 du tome 2), plutôt qu'au texte, lorsqu'il s'agit de répondre au « pourquoi » du suicide du papa de Marco. La suite d'albums se montre plus bavarde et par là plus conventionnelle

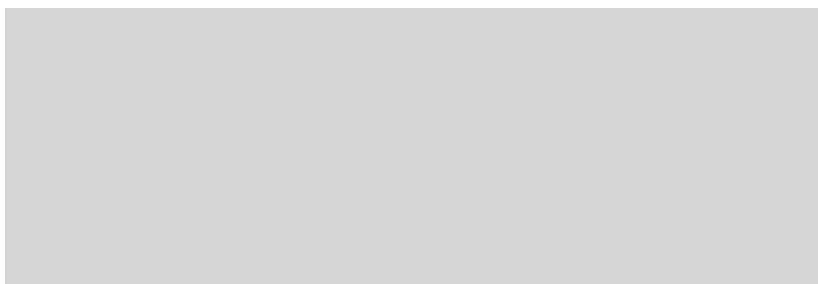


Fig. 5 — M. Larcenet, *Le combat ordinaire. Tome 2: Les quantités négligeables*, p. 61, v.11.  
© Dargaud 2007.

pour la réponse au « comment » du geste fatal. La fonction barthésienne d'ancrage est réservée au texte seul qui nous informe que c'est « [en se tirant] une balle à sanglier dans la bouche » (t. 3, p. 24, v. 10) qu'il a mis fin à ses jours. C'est par un même ancrage textuel de l'image que le lecteur a été témoin de l'annonce de la terrible nouvelle à Marco par sa mère (t. 2, p. 61, v. 11) (fig. 5). Certes, dans les deux cas (annonce du suicide et modalités de son accomplissement), l'explication tient en quelques mots. A l'inverse, le roman graphique d'Aude Picault mise davantage sur l'expressivité de l'image pour signifier le moyen utilisé par son papa pour se suicider et se tait dans toutes les langues, celle de l'image comme celle du texte, relançant ainsi le constat du déficit langagier initialement mis au jour par le désordre des prises de parole de la narratrice, quand se pose la question du « pourquoi ».

### 3. Après le suicide

Dans leur vécu en l'absence du père, la narratrice de *Papa* et le héros du *Combat ordinaire* se rejoignent. Pour l'une comme pour l'autre, le manque est terrible : il est « inacceptable » pour la fille (p. 45), « insupportable » pour le garçon (t. 3, p. 15). Leur manière de faire leur deuil maintient le rapprochement : il faut assumer la filiation comme un héritage existentiel pour nourrir sa vie. Une fois encore, les productions du corpus ont recours, pour ce faire, à des pratiques de narration qu'elles s'empruntent réciproquement.

Il est en effet pour le moins remarquable que *Papa* recoure à la narration en bande dessinée pour mettre en scène les deux moments

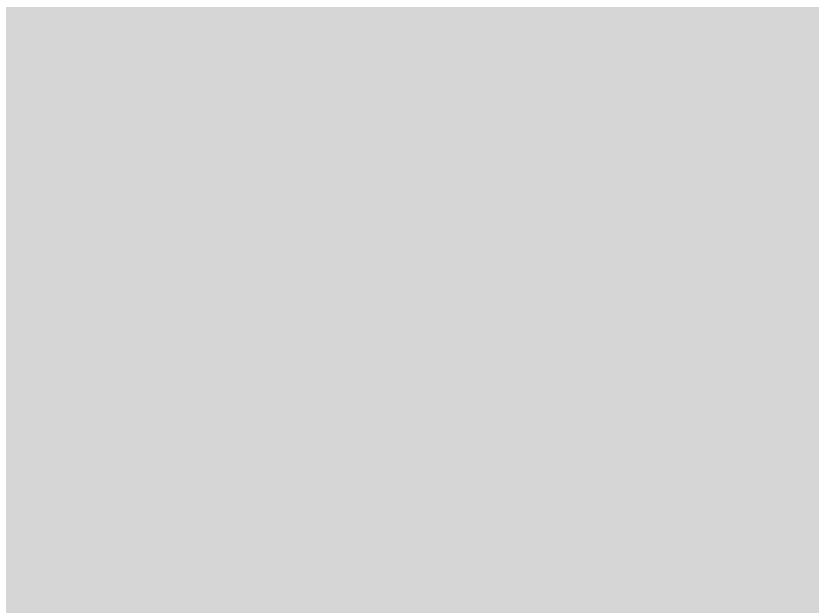


Fig. 6 — A. Picault, *Papa*, p. 45 et p. 87.  
© L'Association 2006.

clés de la crise filiale, à savoir le désarroi de la narratrice suite à la mort de son père (p. 45) et le remède à la détresse féminine qui implique de ne pas vivre l'absence sur le mode du seul souvenir (p. 87) (fig. 6). Il faut aussi noter que ces deux pages aux dessins qui se ressemblent au moins par l'attitude du personnage féminin usent d'une même énonciation marquée (embrayeurs de personne: « je », « me »; déterminants: « ton suicide », « ta mort ») qui réactualise le dialogue virtuel père-fille attesté dans la séquence en bande dessinée au tout début du roman graphique. Entre ces deux moments décisifs (p. 45, p. 87), plusieurs pages reproduisent tantôt la souffrance de la perte, tantôt son dépassement. Toutes ces pages combinent une voix off subjective (celle du narrateur/personnage/auteur) au dessin représentant le plus souvent l'instance à l'origine de cette voix off, sur un modèle intermédiaire entre le livre illustré classique et la planche de bande dessinée. Elles ont encore en commun de maintenir le marquage énonciatif du texte.

Quoique le suicide du papa de Marco puisse être considéré a priori comme un événement parmi d'autres (à côté de ses visites chez le



Fig. 7 — M. Larcenet, *Le combat ordinaire. Tome 4 : Planter des clous*, p. 64, v. 1-4.  
© Dargaud 2008.

psychanalyste, de son abandon du métier de photographe de grand reportage, de sa rencontre avec Emilie ou avec son voisin Gilbert Mesribes, de la mort de son chat Adolph, de l'édition de son premier livre avec ses portraits des dockers de l'atelier 22, etc.), une lecture moins superficielle révèle très vite la prégnance de l'image paternelle dans les actions du fils. Son père a travaillé à l'atelier 22, Gilbert Mesribes s'avère avoir été le chef militaire du papa de Marco durant la guerre d'Algérie et ce même père réapparaît à ses côtés après que Marco a réagi négativement au désir d'enfant d'Emilie, qui est désormais sa compagne (t. 3, p. 20, v. 11). Le constat vire à l'évidence si l'on se tourne vers les pages gaufriers des tomes 3 et 4, qui racontent la vie de Marco après la mort du père. Tous les textes de ces pages ont à voir avec son suicide et son impact sur le fils. On y retrouve, comme dans *Papa*, la souffrance terrible qu'il a provoquée (t. 3, p. 15), mais aussi son remède, qui procède d'une nouvelle incorporation de l'éthos paternel : « Je suis en lui, il est en moi. » (t. 3, p. 51, v. 7). L'enchaînement des textes prend la forme narrative d'un rite de passage qui conduit l'initié – Marco – à se résigner à

sa propre mort (t. 3, p. 27, v. 6) et à savoir occuper sa vie de « ce qui est précieux » (t. 4, p. 28, v. 5). Sur le plan de la narration, la leçon paternelle faite sienne par le fils dans ces pages gaufriers a un effet programmatique sur les dernières pages du tome 4. Les derniers mots de la suite du *Combat ordinaire*, que Marco adresse à son éditeur, confirment que l'essentiel pour celui-là a été de trouver sa place. Son père plantait des clous, lui s'efforce de réaliser « des images », « les meilleures possibles » (t. 4, p. 63, v. 9-10). La page suivante, qui clôture l'album, est privée de texte. L'image assure l'épilogue en ajoutant que cette place à trouver est aussi faite de choses simples, un pique-nique en famille, avec sa fille, sa femme, Emilie, enceinte d'un nouvel enfant, et la nature, autour de soi, que l'on regarde (fig. 7). Autant de « petites choses » qui font aussi tourner le monde, de génération en génération...

### *Conclusion*

Au terme de cette analyse dont les résultats se doivent d'être mesurés à l'aune du corpus très limité sur lequel elle a porté, on peut cependant faire quelques propositions qui visent à réévaluer le positionnement initial qui a été accordé aux deux productions retenues : d'un côté une modernité affirmée et de l'autre un mélange de classicisme et de modernité.

Pour peu que l'on puisse défendre l'inscription d'une socialité dans les formes mêmes d'une œuvre, l'étude des procédures de narration (énonciation et iconisation) et des modalités relationnelles du texte et de l'image a fait apparaître des convergences entre les deux productions constitutives du corpus dans le champ de la bande dessinée contemporaine. En fait, ce constat est lui-même à restituer dans le contexte des récentes transformations du champ concerné, qui tend à remplacer l'opposition radicale de positions contraires (classiques/modernes, tout public/artistique...) par la multiplication de positionnements médians. Tant le roman graphique *Papa* que la suite du *Combat ordinaire* font reposer leurs spécificités sémiotiques et narratives sur l'exploitation originale de stratégies anciennes (livre illustré pour l'œuvre de Picault, histoire illustrée pour celle de Larcenet), tout en variant les possibilités de dialogue du texte et de l'image là où l'on ne s'y attend pas (redondance dans *Papa*, supplémentarité dans *Le combat ordinaire*). Leur convergence

permet un élargissement du débat, non plus limité au seul champ de la bande dessinée mais ouvert au champ culturel et à la notion d'*iconic turn*. Présenté comme roman graphique, *Papa* investit ses dessins de significations irréductibles au seul éclairage textuel. Dans *Le combat ordinaire*, au terme du dernier volume, dans la dernière planche, l'image assume en toute autonomie son pouvoir poétique, invitant même à relire, à rebours, de nombreuses vignettes sans texte qui ont aussi à trouver leur place dans les bonheurs de la lecture<sup>25</sup>.

Jean-Louis TILLEUIL  
Université catholique de Louvain

---

25. Par exemple: t. 3, p. 46, v. 9-11; t. 3, p. 61, v. 1-4; t. 4, p. 41, v. 10-12...

## BIBLIOGRAPHIE

- BELLEFROID, Thierry [entretiens avec], *Les éditeurs de bande dessinée*, Bruxelles, Niffle, 2005 (Profession).
- BOLTANSKI, Luc, « La constitution du champ de la bande dessinée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1 (1975), p. 37-59.
- DAYEZ, Hugues (entretiens avec), *Blain / Blutch / David B. / de Crécy / Dupuy-Berberian / Guibert / Rabaté / Sfar. La Nouvelle Bande Dessinée*, Bruxelles, Niffle, 2002 (Profession).
- LARCENET, Manu, *Le combat ordinaire. Tome 1*, Paris, Dargaud, 2003.
- , *Le combat ordinaire. Tome 2: Les quantités négligeables*, Paris, Dargaud, 2004.
- , *Le combat ordinaire. Tome 3: Ce qui est précieux*, Paris, Dargaud, 2006.
- , *Le combat ordinaire. Tome 4: Planter des clous*, Paris, Dargaud, 2008.
- LE BUSSY, Olivier, « La bande dessinée s'affranchit du récit », *La Libre Belgique*, 20-21/05/2006, Bruxelles, p. 24.
- Les Dossiers de la Bande Dessinée/DBD. Cahier n°2. Joann Sfar. Entretien avec Frédérique Pelletier*, 20 (2003), Paris.
- MERCIER, Andrée, NICULAE, Laurae, « Le sujet sans voix. Narration omnisciente et récit contemporain », in *Raconter? Les enjeux de la voix narrative dans le récit contemporain*, éd. par Marie-Pascale Huglo, Sarah Rocheville, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 97-115 (Esthétiques).
- PENNACCHIONI, Irène, *La nostalgie en images. Une sociologie du récit dessiné*, Paris, Librairie des Méridiens, 1982 (Sociologies au quotidien).
- PICAULT, Aude, *Papa*, (Côtelette), Paris, L'Association, 2006.
- REBER, Allison [Interview réalisée par], *BoDoï Magazine*, en ligne, <http://www.bodoi.info/magazine/2009-05-29/aude-picault-jeune-femme-a-la-mer/16361>.
- SADOUL, Numa [entretiens avec], *Et Franquin créa la gaffe*, Bruxelles, Distri BD/Schlirf Book, 1986.

STERCKX, Pierre, « Alain Saint-Ogan, Edgar P. Jacobs, Hergé, Joost Swarte. L'avènement de la ligne claire », in *Maîtres de la bande dessinée européenne*, éd. par Thierry Groensteen, Paris, Bibliothèque nationale/Seuil, 2000, p. 48-57.

TILLEUIL, Jean-Louis, *Pour analyser la bande dessinée. Propositions théoriques et pratiques*, Louvain-la-Neuve, Cabay, 1987.

### *Crédits iconographiques*

Fig. 1 et 4 :

© L'Association 2005.

Fig. 2 et 6 :

© L'Association 2006.

Fig. 3 et 5 :

© Dargaud 2007.

Fig. 7 :

© Dargaud 2008.



